

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/337831904>

Les paroles de la présence. Un projet chorégraphique centré sur la musique Dhrupad – The words of the presence. A choreographic project centered on Dhrupad music

Conference Paper · June 2020

CITATIONS

0

READS

20

12 authors, including:



Alfonso Santarpia

Université de Sherbrooke

59 PUBLICATIONS 181 CITATIONS

SEE PROFILE



Andrée Martin

Université du Québec à Montréal

1 PUBLICATION 0 CITATIONS

SEE PROFILE



Pierre De Oliveira

University of Burgundy

17 PUBLICATIONS 286 CITATIONS

SEE PROFILE



Armando Amos Menicacci

Hexagram Network

24 PUBLICATIONS 15 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



The narrative effects of classical music in palliative care [View project](#)



Emotional Narrative Regarding the Front and Back in Schizophrenia [View project](#)

LES PAROLES DE LA PRESENCE

-

UN PROJET CHOREGRAPHIQUE CENTRE SUR LA MUSIQUE DHRUPAD



Alfonso Santarpia, Andrée Martin et Armando Menicacci

L'équipe de recherche :

Alfonso Santarpia (professeur adjoint, Université de Sherbrooke)¹

Andrée Martin (professeure régulière, UQAM)

Armando Menicacci (co-chercheur-créateur indépendant, concepteur des interfaces danse et technologie)

Les Frères Gundecha - Umakant, Ramakant, Akhilesh

Daniel Lemieux (technicien de laboratoire, Département des Sciences Biologiques, UQAM)

Pierre De Oliveira (maître de conférences, Université de Bourgogne)

Caroline Charbonneau (coordonnatrice et assistante de recherche, UQAM)

Laurence Éthier (coordonnatrice et assistante de recherche, UQAM)

Artistes-performatrices et collaborateurs.trices à la création :

Alice Bourgasser, Élisabeth-Anne Dorléans (Maîtrise en danse, UQAM), Ariane Dubé-Lavigne,

Angélique Poulin (DESS Éducation somatique, UQAM)

Christophe Flambard, artiste vidéo

Bruno Pucella, concepteur sonore

Louis-Charles Lusignan, concepteur lumière

¹ Auteur correspondant, Coordinateur scientifique. Professeur adjoint, Département de psychologie, Faculté des lettres et sciences humaines. Université de Sherbrooke, 2500, boulevard de l'Université, Sherbrooke, QC J1K 2R1, Canada. Courriel : alfonso.santarpia@usherbrooke.ca

Introduction

Ce travail d'écriture relate une présentation orale (effectuée à plusieurs voix²) au colloque « Vers des archives de la Présence » (9 et 10 mai 2019, Université du Québec à Montréal). Il s'inscrit dans un projet de recherche québécois, financé par le FRQSC (mai 2018-mai 2022, Fonds de recherche du Québec – Société et culture: FRQSC – 2019-RC2-260306³) et la Fondation Canadienne pour l'Innovation (FCI - FOND DES LEADERS). Ce projet a pour titre « L'équilibre homéostatique, le créateur et le spectateur : une étude sur l'expérience transpersonnelle de l'œuvre d'art vivant ». Il s'agit d'une recherche-crédation ambitieuse, réalisée en collaboration avec le laboratoire LAVI (UQAM), porté par la professeure Andrée Martin (Département de danse, UQAM), les professeurs Alfonso Santarpia (professeur régulier au département de psychologie de l'Université de Sherbrooke, Université d'Aix Marseille) et Armando Menicacci.

Ce projet vise à mieux comprendre les effets psychologiques (sentiments, idées, émotions) et psychophysiologiques (par exemple, l'activité électrodermale, l'activité cardiaque, l'excursion respiratoire) d'une œuvre immersive en arts vivants, à la fois chez les performeurs et les spectateurs. Plus précisément, il tente d'explorer comment une œuvre en arts vivants centrée sur le corps peut jouer sur les processus de régulation émotionnelle⁴, de conscience émotionnelle⁵ et

² Présentation orale effectuée par Armando Menicacci, Andrée Martin, Alfonso Santarpia et les interprètes Alice Bourgasser, Élisabeth-Anne Dorléans (Maîtrise en danse, UQAM) Ariane Dubé-Lavigne, Angélique Poulin (DESS Éducation somatique, UQAM).

³ La recherche-crédation qui a fait l'objet de cette demande (par la professeure Andrée Martin) constitue le second volet du vaste projet *Abécédaire du corps dansant* (FRQSC, 2008-2011 et CRSH, 2013-2018). Rappelons que le premier volet s'attachait à appréhender de manière inédite, non seulement les liens, mais aussi et surtout les réponses et les résonnances entre la théorie et la pratique, le corps et les mots, dans le cadre d'une proposition artistique scénique qui réfléchissait avec et sur le corps dansant.

⁴ James Gross, *Handbook of Emotion Regulation*, Guilford Press, New York, 2007.

⁵ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, « The Levels of Emotional Awareness Scale : A Cognitive-Developmental Measure of Emotion », *Journal of Personal Assessment*, n° 1-2, vol.55, Oxford, janvier-juin 1990, p. 124-134.

d'homéostasie socioculturelle⁶—c'est à dire—quel type d'œuvre scénique peut contribuer activement à notre mieux-être ?

Dans cet écrit, nous allons d'abord présenter l'histoire du laboratoire LAVI. Ensuite, la conception de l'œuvre interdisciplinaire *Kalos, eîdos, skopeîn* (2019) d'Andrée Martin, et enfin nous relaterons l'expérience de mieux-être à travers « les paroles de la présence » des quatre interprètes de l'œuvre mentionnée.

Le laboratoire LAVI

Le laboratoire LAVI (Laboratoire Arts Vivants Interdisciplinaires) a été fondé en 2018 à Montréal grâce à une subvention de la Fondation Canadienne pour l'innovation, Fonds des leaders John-R.-Evans dans le Pavillon K de l'UQAM. Les codemandeurs, professeur.e.s Andrée Martin, Armando Menicacci et Nicole Harbonnier ont des compétences complémentaires en création scénique, création numérique, analyse du mouvement corporel, mais aussi en neurosciences, en philosophie, en captation biométrique, vidéo, son, et en programmation informatique.

L'idée fondatrice du LAVI (figure 1) est basée sur un pari : créer un théâtre-laboratoire scientifique dédié à l'étude de la corporéité expressive et de sa perception de la part des spectateurs. En d'autres termes, nous voulions faire de la recherche scientifique et artistique associées au sein d'un théâtre qui est, pour grand nombre d'artistes occidentaux, l'environnement, sinon naturel, du moins habituel d'évolution. Ceci constitue pour nous un travail de recherche-crédation en situation écologique. En effet, nous avons constaté que les recherches faites sur les artistes de la scène, comme celles effectuées sur les spectateurs, se font pour la quasi-totalité des cas au sein de

⁶ Antonio Damasio, *L'Autre moi-même : Les nouvelles cartes du cerveau de la conscience et des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2010.

laboratoires scientifiques en appareillant le corps de l'artiste, ou celui du spectateur, surtout pour des raisons économiques et logistiques⁷.

Il est évidemment plus facile de faire des recherches dans un laboratoire scientifique sans avoir à déplacer le matériel de captation des paramètres, et l'équipe qui le fait fonctionner. Déplacer une personne est moins laborieux et coûteux que déplacer les machines et l'équipe qui les opère. Cette opération de translation de l'artiste ou du spectateur, dans le laboratoire de recherche, correspond pour nous à une décontextualisation, un déracinement-voire une trahison-de l'action artistique dans sa complexité.

Les recherches dans ce domaine ne se font pratiquement jamais dans l'exercice ou le contexte de l'art, ici la scène, mais dans celui de la science : en dehors de l'environnement spécifique pour lequel les gestes sont créés par les artistes et sont perçus par les spectateurs. Or, nous savons que tout geste a un sens et prend son sens par rapport au contexte où il se déploie⁸. Il nous semblait naturel de faire le pari d'inverser le paradigme d'une science qui, en niant l'importance du contexte, finit en quelque sorte par dénaturer l'émergence du geste expressif. Pour des chercheurs-créateurs, il s'agit de ne pas extraire la corporéité expressive de son lieu de prédilection, de son berceau. C'est pour ces raisons que le LAVI est même temps un lieu physique et un cadre épistémologique.

Plus précisément, les champs de recherche du LAVI concernent la corporéité expressive, la présence scénique, ses ressorts psychologiques, physiologiques et sémiotiques ainsi que leurs liens réciproques. La structure physique du LAVI, constituée d'un théâtre à l'italienne entouré de grands

⁷ À titre d'exemple on citera ici Lin Chia-Wei, Su Fong-Chin, Wu Hong-Wen, Lin Cheng-Feng, « Effects of Leg Dominance on Performance of Ballet Turns (Pirouettes) by Experienced and Novice Dancers », *Journal of Sport Sciences*, vol., 13, 2013, Issue 16, pp. 1781-1788.

⁸ Doriana De Marco, Elisa De Stefani, Diego Bernini, Maurizio Gentilucci, « The Effect of Motor Context on Semantic Processing: A TMS Study », *Neuropsychologia*, juin 2018, vol. 114, pp. 243-250. Ou encore : Eris Chinellato, Umberto Castiello, Luisa Sartori, « Motor Interference in Interactive Contexts », *Frontiers in Psychology*, 11 juin 2015, publié en ligne.

écrans mobiles, peut se transformer en théâtre immersif quadrifrontal, ce qui permet d'étudier les ressorts de la corporéité expressive dans un espace modulable allant du théâtre à l'italienne classique au théâtre immersif quadrifrontal.

Le LAVI n'est pas simplement un théâtre. Il est aussi un laboratoire de recherche équipé de technologies scientifiques telles que la capture du mouvement (système inertiel Xsense, système Perception Neuron et bientôt avec le système à positionnement absolu Phase Space). En parallèle, nous avons accès à un système de prise de données physiologiques et au logiciel d'analyse AcqKnowledge de la société Biopac. Pour terminer, l'intégration des vidéos et des données physiologiques se fait grâce au logiciel XT Observer de Noldus avec les Advanced Analysis Module et le Video Module. Grâce à la centralisation informatique de la gestion théâtrale de la vidéo, du son et des lumières, couplée avec la possibilité de prendre les données sur les spectateurs et/ou sur les performeurs directement en salle de spectacle, nous pensons avoir créé le premier théâtre-laboratoire en conditions écologiques dédié à la recherche-crédation en arts, sciences et psychologie.



Figure 1. Photo du Laboratoire LAVI.

Kalos, eîdos, skopeîn

«Il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver⁹. »

Prémices

Il n'existe pas d'œuvre ou de création qui ne sous-tende au départ un désir ou un élan, l'envie de faire quelque chose, de relever un défi. Pour *Kalos, eîdos, skopeîn*¹⁰, le désir avoué était de créer une rencontre entre la danse que l'on dit contemporaine et le chant dhruwad¹¹. Pour nous, ce désir se résumait à une question en apparence toute simple : comment deux formes d'art, visiblement très éloignées l'une de l'autre, peuvent-elles se rencontrer, dialoguer ensemble et ainsi constituer une proposition artistique immersive ?

Après un premier tour de piste, nous avons rapidement compris que cette proposition artistique aurait beaucoup à voir avec le temps ; le fait de prendre le temps. Prendre le temps de créer la proposition artistique, d'en comprendre corporellement les chemins qui la composent et donner le temps au spectateur de la recevoir. Créer une œuvre sur le temps présent et peut-être surtout sur l'idée de mettre en scène un temps infini, une sorte de présent qui englobe et renvoie à un présent plus vaste. Un temps qui de lui-même « se contracte et se dilate en profondeur¹². » Le temps

⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Flammarion (éditions 1896/2012), Paris, p. 87.

¹⁰ *Kalos, eîdos, skopeîn* (Martin, 2019), littéralement étymologie de kaléidoscope, signifie 'la beauté des images regardées'. Enveloppée par quatre écrans blancs de 20 par 30 pieds, sur lesquels sont projetés quatre vidéos différents, composés à partir de travellings de la nature, incluant les abords du fleuve St-Laurent autour des îles de Boucherville (Québec, Canada), *Kalos, eîdos, skopeîn* évoque un voyage quasi-stationnaire dans un même espace-temps, une traversée poétique - corporelle, visuelle—et sonore— d'une heure vingt minutes. La structure dramaturgique de cette installation immersive et dansée s'organise à partir de la bande sonore et du raga Malkhauns; interprété par les Frères Gundecha dans le style Dhruwad.

¹¹ Considéré comme la forme musicale du naad yoga, le yoga du son, le Dhruwad est la plus ancienne forme de chant et de musique en Inde.

¹² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 191.

chronos, non pas celui découpé et calculé des horloges, mais celui d'un « mouvement réglé des présents vastes et profonds¹³. »

De ce point de départ, à la fois vaste et ciblé, nous nous sommes mis à explorer. Explorer, et explorer encore. Des heures de travail et de plaisir, par essais multiples, afin de nous éloigner de ce que Deleuze appelle « les effets incorporels ou effets de surfaces »¹⁴ - cognition, langage, idées, écrits, mots, bref tout ce qui remonte à la conscience - pour aller progressivement à la rencontre et épouser « des effets de profondeurs¹⁵. » Des effets appartenant au corps comme qualité et dynamique physique, notamment le poids et le dialogue gravitaire, fortement inspirés des travaux et réflexions de l'analyste du mouvement Hubert Godard¹⁶, mais aussi des effets d'étirement et de suspension du temps. Des effets, relevant de l'état de flow, tel que théorisé par Mihály Csíkszentmihályi¹⁷ (et d'autres encore), associés aux états modifiés de conscience¹⁸ ; perte de repères spatiaux et temporels, effet d'élévation, de décorporations, etc.

Nous nous sommes ainsi attardés aux liens invisibles entre les êtres, entre les êtres et les choses, à toucher ce que l'artiste performeuse Sylvie Cotton appelle « l'in spiritu »¹⁹. Dans la même lignée de préoccupations, nous avons aussi eu envie d'explorer tout un jeu de forces, non pas des forces

¹³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Ginot Isabelle et Marcel Michelle, *La danse au XXème siècle*, Bordas, Paris, 1995, pp. 224-229.

¹⁷ « En psychologie positive, le flow—mot anglais qui se traduit par *flux*—, ou la zone, est un état mental atteint par une personne lorsqu'elle est complètement plongée dans une activité et qu'elle se trouve dans un état maximal de concentration, de plein engagement et de satisfaction dans son accomplissement. Fondamentalement, le *flow* se caractérise par l'absorption totale d'une personne par son occupation ».

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Flow_\(psychologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Flow_(psychologie)). Voir également : Mihaly Csíkszentmihályi, *Flow : The Psychology of Optimal Experience*, Harper and Row, New York, 1990.

¹⁸ Guillaume Dumas, Martin Fortier, Juan González, « Les enjeux des états modifiés de la conscience et de la cognition : limites passées et émergences de nouveaux paradigmes », *Intellectica*, n°67, 2017, pp. 7-24.

¹⁹ Sylvie Cotton, « Le feu sacré : la pratique « in spiritu ». Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité », *ETC*, n° 96, 2012, pp. 40-43.

au sens un peu banal d'effort physique et de résistance à ce même effort, mais bien de toutes choses qui se meuvent et nous meuvent, en deçà et au-delà de notre désir de se mouvoir. Des forces gravitationnelles, d'expansion, de germination, de dilatation, comme le souligne merveilleusement Gilles Deleuze²⁰.

Nous souhaitons, et de manière bien concrète, parvenir à une mise en effectuation du chiasme merleau-pontien²¹, à développer une sensibilité multimodale fine qui soit à la fois allocentrique et égocentrique. Parvenir à créer de manière visible une double circulation entre exosmose et endosmose, à simultanément lier le corps à soi-même, à l'autre, à l'espace ; espace proximal et distal. Nous souhaitons en quelque sorte « apprendre à observer une situation qui évolue à chaque instant »²² et atteindre un état d'ouverture et d'échange constant, une dynamique relationnelle, en lieu et place d'une forme et d'une esthétique. Voilà quel était notre programme.

Le travail en studio

De là, nous avons entamé notre travail en studio, basé sur un système d'improvisation. À partir d'une ou de plusieurs consignes combinées, nous avons établi la dynamique triadique *action-relation-absence de volition*. Dans toutes leurs improvisations, les artistes-performeuses²³ devaient conserver cette dynamique. C'était la première et ultime condition d'effectuation de chacun de leurs gestes, de chacune de leurs actions.

²⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1979.

²² Itsuo Tsuda, *L'École de la respiration*, T. 9, Le courrier du livre, Paris, 1983, p. 37.

²³ Alice Bourgasser, Elisabeth-Anne Dorléans, Ariane Dubé-Lavigne, Angélique Poulin.

L'action était et reste ici le point focal du travail, l'action en elle-même, exempte d'intention, de tout désir d'expression. Rejeter les intentions, le sens, les émotions – si chères à notre culture occidentale – afin d'être en mesure de privilégier l'expérience directe du corps, l'émergence du mouvement et le partage de celui-ci. Donner à la relation entre les interprètes une place centrale ; toute la place. Travailler la présence à l'autre, bien plus qu'à soi. Ralentir, et même si possible, cesser toute volition, tout acte volontaire. Ralentir puis arrêter le cogito, pour laisser l'espace et la place à l'écoute, l'attention ; l'écoute et l'attention à l'autre et à ce qui advient. « Avoir les 'yeux grands ouverts' », nous dit Catherine Grout, « ne pas penser en train de regarder, ne pas prévoir et ne pas laisser son imagination élaborer des images ou vêtir le réel de formes inventées, mais aussi ne pas s'absenter pour rejoindre ses propres pensées²⁴. » En bref, être là, totalement là, et y rester. Chercher à atteindre ce que David Clarke et Tara Kini appellent « an unchanging, contentless, non-intentional state of being²⁵. » Un défi en soi, qu'il nous plaisait de relever.

Une infinité d'éléments nous a permis de faire de ce socle de travail une réalité, une expérience, une œuvre. L'écoute, l'attention et l'observation fine demeurent en ce sens les clés de ce travail cherchant à générer chez le performeur-et éventuellement chez le spectateur-une présence active, une pleine conscience, une expérience de flow, une suspension du temps et du jugement. L'approfondissement de la sensibilité par une attention constamment renouvelée à l'autre et à l'instant présent ont également été des éléments présents dans tout le travail en studio. Il était aussi très important que chacune des artistes-performatrices ne cherche pas à se projeter dans une image d'elle-même - notamment une image toute faite de la bonne ou de la belle danseuse-ou de se projeter dans le futur. En d'autres termes, cesser d'anticiper le mouvement pour toujours rester

²⁴ Grout, Catherine, *L'Emotion du paysage*, La lettre volée, Bruxelles, 2004, p. 79.

²⁵ David Clarke, Tara Kini, « North Indian Classical Music and Its Links with Consciousness: The Case of Dhrupad », in David Clarke, Eric Clarke, eds, *Music and Consciousness : Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 20.

dans le moment présent. Elles ne devaient à aucun moment chercher à être intéressantes, originales, inventives. Davantage être, dans l'ici et maintenant du geste à effectuer, dans l'immédiateté de l'effectuation de l'action et du mouvement. Une gamme d'éléments qui, faut-il le préciser, viennent à l'encontre de la majorité des modes de formation, d'entraînement et de performativité des danseurs ; même aujourd'hui.

Pour parvenir à atteindre ces états d'être et de 'non-être', nous avons choisi d'ancrer notre travail dans des éléments de mouvements très simples et ce, afin d'être toujours en mesure d'observer, d'écouter, de porter attention à chacune des micro-variations du corps et dans le corps, à la modulation, tonique et gravitaire de chacune à travers leurs mouvements. D'observer, de manière très fine, les multiples chemins du mouvement et en cela, de détecter comment le geste naît et se déploie à chaque instant, comment il évolue dans le temps, dans l'espace et dans la relation avec l'autre ; les autres. Nous nous sommes servis de ce qu'Hubert Godard appelle si justement la « plasticité de la structure fluctuante que l'on appelle 'corps' »²⁶ pour faire jaillir mouvements et actions en cours de performance. Un réel travail de fond, qui colore automatiquement le geste des artistes-performeuses et la lecture que nous en faisons.

Œuvre et structure de l'œuvre

L'œuvre qui en a résulté est un travail en mode partition, aussi libre que cadré. Cadré en ce sens que les artistes-performeuses ont intégré une partition leur permettant d'avoir des balises de mouvements et d'interprétations claires et solides, tout en ayant la possibilité d'y naviguer en partie à leur guise. Une partition, comme une cartographie d'une série de moments dans le continuum

²⁶ Hubert, Godard, *Le souffle, le lien*, Marsyas, Paris, n. 32, 1994, p. 30.

temporel de l'œuvre, basée sur l'idée d'une construction spontanée et intersensible. Une construction ou plutôt une organisation du temps et de l'espace de la performance qui n'est jamais que soi, mais un 'toujours avec' ; avec les autres, les autres performeurs, les spectateurs, l'espace, le son, les images. Il s'agissait, pour chacune d'elle, de rester ouverte au moment présent, de laisser s'échapper leurs qualités/états atmosphériques du moment et de trouver comment se laisser contaminer, se laisser pénétrer, envahir même par moment, par tout ce qui est et vit en elles et autour d'elles.

Structurellement, il était clair que nous devions d'abord ancrer solidement le travail du corps et de la performance afin qu'il conserve une place centrale dans l'œuvre qui au final, conjugait mouvement, sons, images et lumières, dans un vaste espace immersif. Il nous fallait aussi trouver le fil rouge qui nous permettrait de tisser une proposition scénique cohérente du point de vue artistique et de l'expérience.

Le premier motif retenu, et celui qui traverse toute la proposition, est la marche (figure 2); mouvement réduit à sa plus simple expression. La marche comme premier pas de danse, comme déséquilibre fondateur, pour reprendre les mots d'Hubert Godard²⁷. Une marche posée, maîtrisée, avec beaucoup de poids, particulièrement lente, point de ralliement et motif commun entre les artistes-performeuses. Le second a été la synchronisation entre les quatre artistes-performeuses de l'œuvre, plus précisément celle du moment spécifique du transfert, du basculement du poids d'un pied à l'autre. De là, nous avons exploré—toujours à partir d'improvisations structurées—diverses formes, actions, rapport à l'espace, au sol, au son et à différents objets. Explorer aussi différentes

²⁷ Hubert Godard cité par Laurence Louppe dans « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel », *Art Press, hors-série, '20 ans, l'histoire continue'*, Entretien avec Laurence Louppe, 1992, n° 13, pp. 138-143.

temporalités du geste, de rapports entre les artistes-performeuses et de proximité avec les spectateurs.



Figure 2. Photo d'Andrée Martin évoquant un moment de la marche des quatre interprètes : à partir de la gauche, Ariane Dubé-Lavigne, Alice Bourgasser, Élisabeth-Anne Dorléans, Angélique Poulin.

Si la marche constitue le motif gestuel de base de notre proposition scénique, la lenteur en est la principale dynamique temporelle. Ralentir le mouvement, prendre et étirer le temps de manière à donner à voir le déploiement de chacune des infimes parties du geste, des actions ou des déplacements, de donner le temps aux spectateurs de percevoir l'infinité des variations corporelles, gestuelles, sonores, lumineuses. Une lenteur non pas rigide, mais fluide, méditative, tranquille, laissant aux artistes-performeuses le temps de laisser jaillir l'action du corps (figure 3). Fort de ces éléments, il nous est apparu que, pour les images vidéo immenses – 20 pieds par 30 pieds - réparties sur les quatre côtés de l'espace immersif, seule la nature pouvait être en mesure de se fondre à ces corps tout en délicatesse et en lenteur. Une nature pleine, passant de la forêt à l'eau, du jour à la

nuit, du printemps à l'hiver et à l'automne ; du rouge au jaune, du blanc au gris, puis du bleu au vert. De la nature, rien que des images de nature.

De ce grand vivier est ressortie une myriade de possibilités gestuelles et d'actions performatives, que nous avons organisées dans une chronologie subjective d'une heure vingt minutes, répartie en huit sections ; chacune d'elles correspondant à quelques détails près, à une section de la bande sonore. Les éléments sonores et dansés sont ici intimement liés, afin de créer une fine résonnance entre l'un et l'autre. Chacune des parties et leur positionnement dans la ligne du temps ont donc été déterminés par la structure du raga Malkhauns²⁸; interprété par les Frères Gundecha dans le style dhrupad. Cette structure (fruit de l'expertise millénaire de la musique indienne et des dimensions yogiques et méditatives du dhrupad) offrait ainsi un point d'ancrage et une référence temporelle commune pour l'ensemble des éléments scéniques en présence-danse, son, images, lumières-évoquant un voyage quasi-stationnaire dans un même espace-temps.

In Fine

En bout de ligne, ce que nous cherchions à travers *Kalos, eîdos, skopeîn* – qui signifie la beauté des images regardées - c'était de proposer une multiplicité de régimes de perception²⁹ où l'œuvre agit comme un véritable miroir. Un miroir en face duquel celui ou celle qui regarde y voit ses propres dispositions affectives ; ce qui dans la vie et le monde, le touche et l'émeut. Et c'est là, au cœur de ce que chacun est, qu'il nous a été possible de faire émerger ce qu'Edgar Morin³⁰ appelle l'*Unitas*

²⁸ Un raga est une ligne mélodique à partir de laquelle le (ou les) musicien improvise à travers une structure répartie en quatre sections distinctes : alaap, jhor, jhalla, bandesh. Le raga Malkhauns est un des ragas majeurs dans le panorama de la musique hindoustanie ; la musique du Nord de l'Inde.

²⁹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000.

³⁰ Edgar Morin, *La méthode I, T7*, Seuil, Paris, 1977.

multiplex, c'est-à-dire la complexité rhizomique d'un—des-individus. L'indistinction entre ce qu'un individu est, fait et pense, dans une sorte de régime d'humanité qui tient de sa pleine présence, *hic et nunc*, et de son plein mouvement.



Figure 3. Photo d'Andrée Martin évoquant « une lenteur non pas rigide, mais fluide, méditative, tranquille, laissant aux artistes-performeuses le temps de laisser jaillir l'action du corps ».

Les paroles de la présence

La notion de présence s'inscrit dans la psychologie et la psychothérapie humaniste³¹; Geller et Greenberg³² décrivent la présence comme un état de réceptivité sensorielle à l'instant présent. Bugental³³ souligne que la présence implique également la disponibilité à soi et à l'autre dans une

³¹ Alfonso Santarpia, *Introduction aux psychothérapies humanistes*, Dunod, Paris, 2016.

³² Shari Geller, Liesle Greenberg, « Therapeutic Presence: Therapists' Experience of Presence in the Psychotherapy Encounter », *Person-Centered & Experiential Psychotherapies*, n°1-2, vol. 1, Oxford, janvier-juin 2002, p. 71–86.

³³ James Bugental, *The Search of Existential Identity*, Jossey-Bass, San Francisco, 1989.

perspective complexe et inscrite dans la conscience corporelle : accueillir dans son être, d'une manière palpable et corporelle l'autrui, d'une manière qui soit kinesthésique, sensuelle, physique, émotionnelle et mentale. Cette perspective de conscience « sensorielle et incarnée » de l'expérience du moi et de l'autrui peut s'intégrer à la notion de conscience émotionnelle³⁴ : elle décrit la capacité d'un individu à faire l'expérience d'états subjectifs différenciés, à les interpréter correctement, ainsi qu'à les identifier et les imaginer chez autrui. Il s'agit d'un processus psychobiologique complexe visant à l'intégration et à l'harmonisation³⁵ d'expériences émotionnelles concernant le moi et l'autrui. Ce type de processus complexe est souvent désorganisé chez des patients souffrant de troubles psychiatriques³⁶.

Objectif et méthodologie

L'objectif de cette première étude était de préciser l'expérience harmonieuse de présence, en lien avec la conscience émotionnelle, à travers les narrations des interprètes.

En général, nous pensons qu'une nouvelle expérience corporelle dans le contexte de la danse, *structurée* dans des alliances significatives (par exemple, la relation sentimentale/symbolique avec la chorégraphe) et *racontée* selon une temporalité³⁷ progressive et intime (par exemple, le journal de bord ou un journal intime), puisse fonder l'émergence d'une nouvelle narration de soi³⁸, porteuse d'une conscience émotionnelle extrêmement organisée³⁹, harmonieuse et ouverte à l'autrui. Cette

³⁴ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *op. cit.*, p. 124-134.

³⁵ Dans cet écrit, les unités lexicales « harmonisation, harmonie, harmonieux/euse » sont utilisées pour spécifier qu'il s'agit de processus qui sont perçus comme bienfaisants et non conflictuels pour soi-même, pour l'autrui et pour l'environnement.

³⁶ Pour une revue de la littérature : Mary Phillips, Wayne Drevets, Scott Rauch, Richard Lane, « Neurobiology of Emotion Perception II: Implication for Major Psychiatric Disorders », *Biological Psychiatry*, vol.54, USA, 2003, p. 515-528.

³⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*. Editions du Seuil, Paris, 1985.

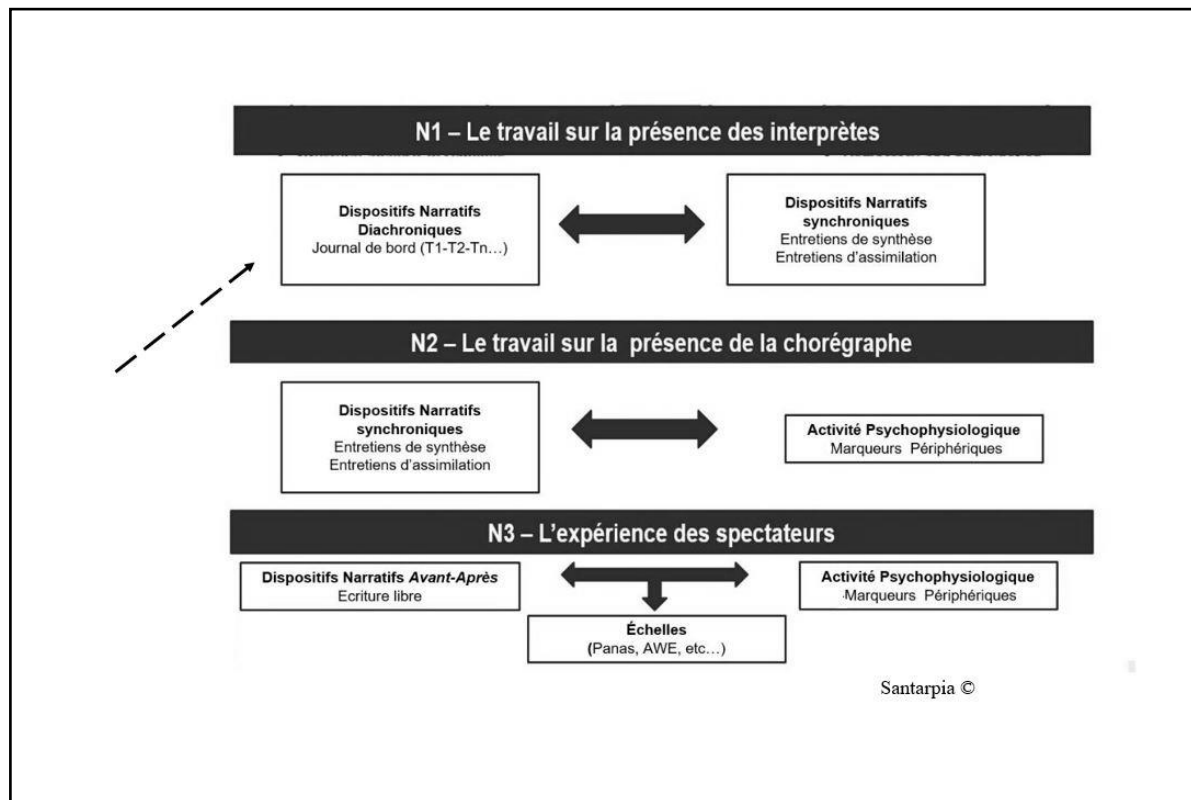
³⁸ Hubert J.M. Hermans, Harry J.G. Kempen, Rens J.P. Van Loon, « The Dialogical Self », *American Psychologist*, n°1, vol.47, pp. 23-33.

³⁹ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *op. cit.*, p. 124-134.

perspective suit le paradigme psychothérapeutique (d'orientation humaniste) de la thérapie narrative⁴⁰ et les apports conceptuels de la linguistique cognitive⁴¹.

Dans la conception générale du projet (figure 4), il s'agit d'illustrer un premier niveau (N1) de narration de type diachronique : c'est-à-dire que les quatre interprètes Alice Bourgasser, Élisabeth-Anne Dorléans, Ariane Dubé-Lavigne et Angélique Poulin ont rédigé un journal de bord, visant à exprimer le ressenti de l'expérience tout de suite après leur performance. Il s'agit d'un travail de récit de soi dans le temps⁴².

La rédaction a été réalisée dans une Temporalité 1 (T1) du 27 août 2018 au 5 novembre 2018 (30 sessions) et dans une Temporalité 2 (T2) du 9 janvier 2018 au 21 février 2019 (20 sessions).



⁴⁰ Michael White, David Epston, *Narrative Means to Therapeutic Ends*, Norton, New York, 1990.

⁴¹ George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, New York, 1990.

⁴² Paul Ricœur, *op. cit.*

Figure 4. Conception générale du projet. La flèche en pointillé indique le travail spécifique présenté dans cet écrit.

L'analyse de la narration a été effectuée à travers le logiciel T-LAB Plus 2019⁴³ (4.1.1.5) ; il permet une analyse des séquences (chaînes de Markov). Ce type d'analyse se focalise sur une unité lexicale cible « PRÉSENCE » et tient compte des positions (calcul de probabilités de prédécesseurs et successeurs) des différentes unités lexicales à l'intérieur des phrases.

Résultats

Le Corpus textuel du récit des interprètes était de 5095 mots, 4574 mots lemmatisés, 48 274 occurrences, 2542 hapax.

Le récit associé au mot cible « PRÉSENCE » se centre sur les unités lexicales « état » (Prob. 0,094), « qualité » (Prob. 0,057), « énergie » (Prob. 0,038), « spectateur » (Prob. 0,038). Dans la figure 5, nous illustrons les positions temporelles des unités lexicales mentionnées. Dans le tableau récapitulatif (tableau 1), nous présentons les catégories narratives en lien avec les processus de la conscience émotionnelle⁴⁴ selon la double polarité de la présence à soi et la présence de l'autre.

⁴³ Franco Lancia, « Word Co-occurrence and Similarity in Meaning », in Salvatore S, Valsinier J, eds. *Mind as Infinite Dimensionality*, Edizioni Carlo Amore, Roma, 2007. <http://www.mytlab.com/wcsmeaning.pdf>.

⁴⁴ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *op. cit.*, p. 124-134.

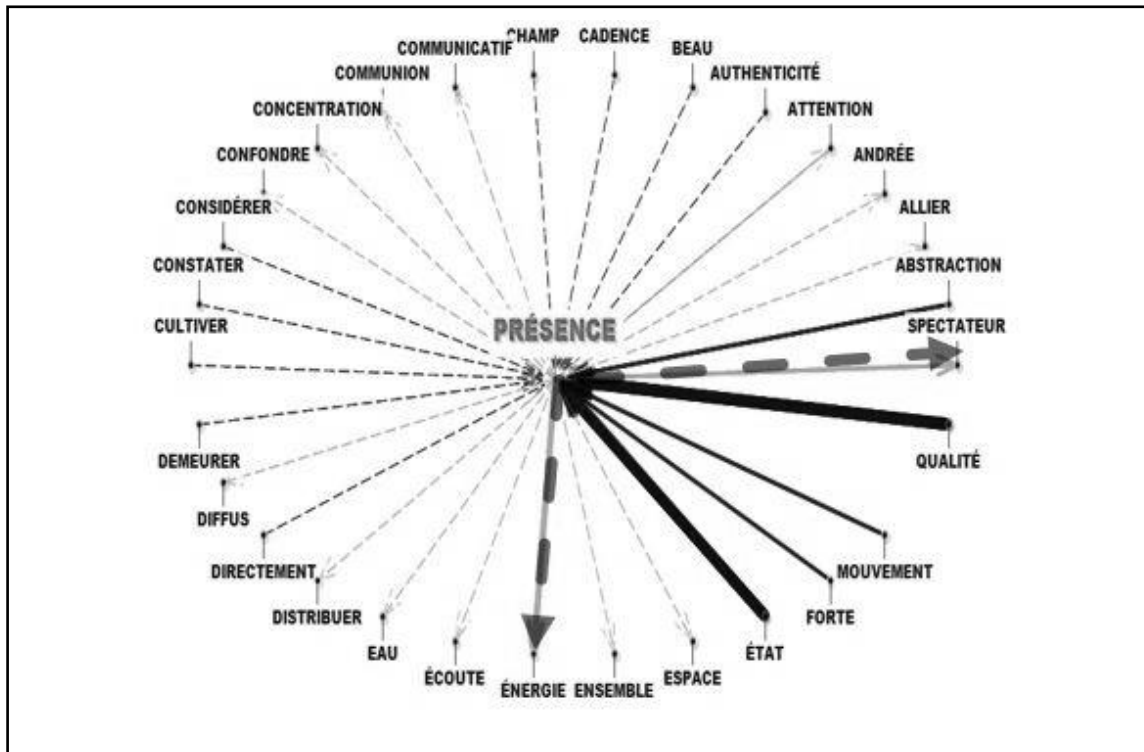


Figure 5. Au centre du graphique, le logiciel marque le mot cible caractéristique de la recherche, « PRÉSENCE ». En noir (ligne pleine), les deux unités lexicales plus probables qui précèdent le mot cible : « état » (PROB. 0,094) et « qualité » (PROB. 0,057). En pointillé : les deux unités lexicales plus probables qui succèdent le mots cible : « énergie » (Prob. 0,038), « spectateur » (PROB. 0,038).

L'association positionnelle de l'unité lexicale « état » qui précède le mot « PRÉSENCE » (PROB 0,094) nous permet de proposer des catégories de narration concernant l'expérience de la présence selon les processus impliqués dans les travaux sur la conscience émotionnelle⁴⁵ :

-L'état de condensation du temps et du ressenti

« J'aime l'état, la présence, l'immédiateté de l'expérience et toute la richesse possible du ressenti⁴⁶.

»

⁴⁵ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *ibid.*, p. 124-134.

⁴⁶ En noir foncé, les unités lexicales avec le niveau plus haut de probabilité de proximité avec le mot cible.

-Le sentiment d'efficacité à travers la focalisation sur l'autre

« En fait, tout fonctionne j'ai l'impression, en gardant l'état de **présence** et d'écoute, à l'autre plus qu'à soi. »

-L'intériorisation de l'autre (niveau groupal)

« Nous participons chacune à l'ensemble, même si la quantité de mouvements que nous faisons n'est pas la même. C'est la **présence**, encore une fois, d'états de corps, qui y participe. »

-Le retour à soi à travers le groupe

« J'avais un peu d'appréhension avec la séance de mercredi, en raison de mon état plus fragile et déprimé. Ça s'est finalement très bien passé. J'ai tenté de me centrer et de solidifier mon **état de présence**. Lorsque je me décentre, le méchant juge revient. Je n'ai alors qu'à ramener, me recentrer. Je fais la même chose lorsque je médite et que mes pensées partent en dehors de chez moi. Je n'ai qu'à me ramener. Je vais penser à cela prochainement, pour éviter le jugement qui se rajoute au jugement de départ. Ce jugement n'est qu'une pensée. Une énergie et une tension inutile. Je dois avec compassion revenir à moi. La musique, l'espace, les autres filles, la pulsation de la marche, sont des soutiens et des supports pour me centrer à nouveau. »

-Un ajustement difficile

« Je voyais beaucoup ce moment de recherche entre les filles, ces tâtonnements, à essayer de plonger dans un **état de présence**, parfois réussi, parfois non. Lorsqu'elles se sont mises à marcher, je les trouvais presque rapides, c'est curieux ». L'association positionnelle de l'unité lexicale «

qualité » qui précède le mot « PRÉSENCE » (PROB 0,057) nous permet de proposer des catégories de narration selon les processus impliqués dans les travaux sur la conscience émotionnelle⁴⁷ :

-L'efficacité du regard périphérique

« Un regard périphérique/interne fonctionne mieux pour moi pour le moment, le regard direct me fait sortir de l'état. Le regard direct change mon écoute, car mon attention est portée sur une chose et non sur l'ensemble de mon environnement. Je dois accepter qu'un regard interne ne soit pas une fermeture, mais simplement une autre façon d'être à l'écoute, car ce que je reçois n'est pas nécessairement visible. Je pense que cette pièce demande une **qualité de présence** bien précise que je vais devoir travailler. »

-Le retour à soi à travers le travail sur la présence

« Extension du retour à soi dans ma pratique swing ce week-end ! Whaou ! Quels changements dans mon corps, dans ma **qualité** de mouvement, d'attention et de **présence**. Je suis transformée, traversée par ce concept. Ça fait deux ans que je compétitionne en swing et c'est la première fois (avec le weekend à Boston) que je me sens autant présente dans une compétition. Manifestement ça se voit car j'ai gagné la première place (à Boston et ce week-end). Le retour à soi c'est peut-être la clé de la réussite? »

-Le double niveau d'attention (local et diffus)

« Gérer le poids en extrême lenteur et synchronie demande une forte présence, concentration, à la fois sur l'infiniment petit et le plus grand que soi. Cela implique donc plus d'un niveau d'attention,

⁴⁷ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *op. cit.*, p. 124-134.

local et diffus, en plus d'un engagement physique important. Est-il possible dans la lenteur extrême de ne pas avoir une **qualité de présence**? »

L'association positionnelle de l'unité lexicale « énergie » qui succède le mot « PRÉSENCE » (PROB 0,038) nous permet de proposer des catégories de narration selon les processus impliqués dans les travaux sur la conscience émotionnelle⁴⁸ :

-Le dépassement de soi à travers l'acceptation

« Je me surprends à pouvoir faire plus de choses avec mes genoux que je ne m'en croyais capable. Je gère d'ailleurs cette proposition de plié profond de répétition de 12h par semaine, vraiment très bien et je m'en félicite. Cette acceptation, passe par une écoute et une **présence** à mon **énergie** et mes sensations, dans lesquelles font partie mes douleurs, mes limites. »

-L'intériorisation de l'autre (niveau des spectateurs)⁴⁹

« J'ai inclus le public dans mon regard. Au début de la proposition, les spectateurs sont flous, une **présence**, une **énergie** qui se fond aux écrans. »

L'association positionnelle de l'unité lexicale « spectateur » qui succède le mot « PRÉSENCE » (PROB 0,057) nous permet de proposer des catégories de narration selon les processus impliqués dans les travaux sur la conscience émotionnelle⁵⁰:

⁴⁸ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *Ibid.*, p. 124-134.

⁴⁹ Ce type de narration implique le lien avec les spectateurs qui visionnent le spectacle.

⁵⁰ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *op. cit.*, p. 124-134.

-L'exclusion/inclusion de l'autre (niveau des spectateurs)

« Les **présences** des **spectateurs** ont conféré une ambiance très différente dans notre routine : Monsieur Antoine s'est adapté à nous, mais Madame Melisse est sonore et je me rends compte à quel point notre rituel est sacré, comme il l'est pour les frères Gundecha au début d'un concert. »

-La simultanéité

« Je décèle donc le mieux-être dans ce doux paradoxe d'être autonome dans l'unité et si les **spectateurs** parviennent à trouver cet état de grande **présence** à soi, tout en étant en communion avec le groupe. »

« Je suis particulièrement touchée par les commentaires des **spectateurs** concernant notre qualité de **présence** ; alliant simultanément présence à soi et aux autres. »

Présence à soi	Présence de l'autre
Le dépassement de soi à travers l'acceptation	L'intériorisation de l'autre (groupale et spectateurs)
L'efficacité du regard périphérique	La simultanéité
Le retour à soi à travers le travail sur la présence	Le retour à soi à travers le groupe
Le double niveau d'attention	L'exclusion/Inclusion de l'autre (spectateurs)
La condensation du temps et du ressenti	Le sentiment d'efficacité à travers la focalisation sur l'autre
	Un ajustement difficile

Tableau 1. Dans le tableau, les catégories narratives en lien avec les processus de la conscience émotionnelle selon la double polarité « présence à soi » et « présence de l'autre ».

Discussion

L'objectif de ce travail était de décrire l'expérience de présence, en lien avec la conscience émotionnelle, à travers les narrations des interprètes.

Les processus de la conscience émotionnelle étaient d'abord centrés sur l'expérience d'un soi « incarné » et ensuite sur l'expérience de l'altérité (le groupe des interprètes et/ou des spectateurs).

Les narrations identifiées et catégorisées semblent s'organiser sur cette double modalité.

Les narrations semblent témoigner des processus selon la modélisation de Lane et collègues⁵¹: d'abord la personne vit la conscience phénoménale (ou conscience des sensations), ensuite progressivement la conscience de la tendance à l'action, la conscience émotionnelle réflexive, la conscience des émotions mixtes et enfin (au stade plus évolué et organisé) la conscience des émotions d'autrui.

La conscience phénoménale selon les travaux de Lane et collègues⁵² pourrait s'exprimer à travers la catégorie narrative « condensation du temps et du ressenti » :

« J'aime l'état...l'immédiateté de l'expérience et toute la richesse possible du ressenti. »

La conscience de la tendance à l'action pourrait s'exprimer à travers les catégories « le double niveau d'attention » et « un ajustement difficile » dans lesquelles la lenteur émerge comme une action possible dans un travail d'accordage pas toujours facile, naturelle :

« Gérer le poids en extrême lenteur et synchronie demande une forte présence, concentration, à la fois sur l'infiniment petit et le plus grand que soi... Est-il possible dans la lenteur extrême de ne

⁵¹ Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *Ibid.*, p. 124-134.

⁵² Richard Lane, Donald Quinlan, Gary Schwartz, Pamela Walker, Sharon Zeitlin, *Ibid.*, p. 124-134.

pas avoir une qualité de présence? » ou « Lorsqu'elles se sont mises à marcher, je les trouvais presque rapides, c'est curieux. »

La conscience émotionnelle réflexive pourrait quant à elle s'exprimer à travers les catégories « le retour à soi à travers le travail sur la présence », « l'efficacité du regard périphérique » et « le dépassement de soi à travers l'acceptation » dans lesquelles émerge une forme d'élaboration et de nomination fine de l'expérience émotionnelle :

« Je suis transformée, traversée par ce concept. Ça fait deux ans que je compétitionne en swing et c'est la première fois (avec le weekend à Boston) que je me sens autant présente dans une compétition », « Je dois accepter qu'un regard interne ne soit pas une fermeture, mais simplement une autre façon d'être à l'écoute, car ce que je reçois n'est pas nécessairement visible » ou « Je me surprends à pouvoir faire plus de choses avec mes genoux que je ne m'en croyais capable... Cette acceptation, passe par une écoute et une présence à mon énergie et mes sensations, dans lesquelles font partie mes douleurs, mes limites. »

La conscience des émotions mixtes pourrait se manifester à travers la catégorie : « l'exclusion/inclusion de l'autre (niveau des spectateurs) » dans laquelle une interprète relate une complexité d'émotions, mélange d'inclusion et d'exclusion en même temps :

« Les présences des spectateurs ont conféré une ambiance très différente dans notre routine : Monsieur Antoine s'est adapté à nous, mais Madame Melisse est sonore et je me rends compte à quel point notre rituel est sacré, comme il l'est pour les frères Gundecha au début d'un concert. »

La conscience d'émotions d'autrui pourrait s'exprimer à travers les catégories « la simultanéité », « l'intériorisation de l'autre (niveau groupal ou niveau des spectateurs) », « le sentiment d'efficacité

à travers la focalisation sur l'autre », « le retour à soi à travers le groupe ». Dans la ligne des apports thérapeutiques de la thérapie narrative⁵³, ces catégories montrent que le travail sur soi pour le spectacle *Kalos, eîdos, skopeîn* (2019) a stimulé un élargissement de la narration sur soi, de l'ensemble du groupe d'interprètes et vers les spectateurs.

Cette expérience semble s'orienter vers des vécus de mieux-être et de plénitude des interprètes : « En fait, tout fonctionne j'ai l'impression, en gardant l'état de présence et d'écoute à l'autre plus qu'à soi », « Je décèle donc le mieux-être dans ce doux paradoxe d'être autonome dans l'unité et si les spectateurs parviennent à trouver cet état de grande présence à soi, tout en étant en communion avec le groupe », « Je suis particulièrement touchée par les commentaires des spectateurs concernant notre qualité de présence ; alliant simultanément présence à soi et aux autres ». « J'ai inclus le public dans mon regard. ». « Nous participons chacune à l'ensemble, même si la quantité de mouvements que nous faisons n'est pas la même. C'est la présence, encore une fois, d'états de corps qui y participe » et « la musique, l'espace, les autres filles, la pulsation de la marche, sont des soutiens et des supports pour me centrer à nouveau. »

Conclusion

Cet écrit a été une contribution au colloque « Vers des archives de la Présence » qui visait à « donner une tribune théorique et sensible à l'expérience de présence qui s'opère dans les moments de pause⁵⁴. » Notre présentation a essayé de montrer *qu'un travail harmonieux de présence expansive* et de « pause de l'ego ordinaire » peut s'envisager dans un théâtre immersif à travers l'expérience/récit d'une œuvre artistique interdisciplinaire.

Les narrations diachroniques des interprètes semblent nous raconter la possibilité de saisir une nouvelle ressource existentielle.

⁵³Michael White, David Epston, *op.cit.*

⁵⁴ Extrait de l'affiche officielle du colloque, organisé par Florence Vinit et Sanja Andus L'Hotellier qui, on le rappelle, s'est déroulé à l'Université du Québec à Montréal, les 9 et 10 mai 2019.

Une nouvelle possibilité d'être à soi *dans l'expansion* à travers le Dhrupad, les sons, les images et bien évidemment à travers les alliances sentimental/symbolique⁵⁵. On est devant une expérience dans laquelle l'artistique s'arrime avec les bienfaits d'une expérience transpersonnelle⁵⁶.

⁵⁵ Sur les spectateurs, sur la chorégraphe, sur les relations intragroupales.

⁵⁶ La psychologie transpersonnelle s'intéresse aux expériences dans lesquelles l'identité personnelle est étendue au-delà des limites individuelles afin de toucher des aspects plus amples de l'humanité, de la vie et du cosmos. Elle propose une vision différente de la conscience, et elle inclut l'autoréalisation comme satisfaction des motivations humaines concernant le besoin de sens, le besoin d'orientation et le besoin de dévotion. Extrait de : Alfonso Santarpià, *Introduction aux psychothérapies humanistes*, Dunod, Paris, 2016, pp. 134-135.